

Entre faunos modernistas, la estética pánica de Ricardo Jaimes Freyre

Juan Manuel Fernández
Ciffyh-SeCyT-UNC

La gritería de trescientasocas no te impedirá, silvano,
tocar tu encantadora flauta, con tal de que tu amigo el
ruiseñor esté contento de tu melodía. Cuando él no
esté para escucharte, cierra los ojos y toca para los
habitantes de tu reino interior. ¡Oh, pueblo de
desnudas ninfas, de rosadas reinas, de amorosas
diosas!

Cae a tus pies una rosa, otra rosa, otra rosa. ¡Y besos!

Palabras liminares de Prosas profanas-Rubén Darío

En esa suerte de manifiesto a pedido del modernismo que es “Palabras liminares” de *Prosas profanas* (1896), encontramos, en el final, una advertencia. La escena presenta las voces críticas como una multitud de gritos disonantes que generan un ruido tal que amenazan con saturarlo todo. En paralelo, una asociación primitiva en torno a la música, un espíritu del bosque y un ave, en sintonía a través de composiciones armónicas, que en la soledad del silvano se vuelven potencia de abstracción y conexión con una dimensión sobrenatural. Más que en las críticas al modernismo, nos interesa hacer énfasis en este ruido saturador con el que Darío describe su contexto de producción. Podemos leerlo en el marco de la crisis en la percepción que describe Walter Benjamin como el costado oscuro de la mediación tecnológica de la experiencia en las sociedades industriales de fines de siglo XIX y principios del XX.

Susan Buck-Morss señala, en su lectura de la fantasmagoría en Walter Benjamin, que esta crisis de la percepción es una crisis de la experiencia, en la que el sistema sinestésico deviene sistema anestésico a través de una inundación de sensaciones variadas. Si a mediados del siglo XIX era una consecuencia de la adaptación involuntaria a un medio de producción y consumo, en el tramo final del siglo XIX esta organización sensorial deviene una técnica del capitalismo, que implica la manipulación intencional del sistema

sinestésico para la elaboración de un nuevo tipo de hombre, incapaz de experimentar el dolor de la vida moderna. Y advierte que:

“Como resultado, el sistema invierte su rol. Su objetivo es adormecer el organismo, retardar los sentidos, reprimir la memoria: el sistema cognitivo de lo sinestésico ha devenido un sistema anestésico. En esta situación de ‘crisis de la percepción’, ya no se trata de educar el oído no refinado para que escuche la música, sino de devolverle la capacidad de oír. Ya no se trata de entrenar el ojo para la contemplación de la belleza, sino de restaurar la ‘perceptibilidad’” (2005:190)

Como respuesta a estas condiciones, Walter Benjamin proyecta redimir la estética al rehabilitar el arte en su potencialidad de deshacer la alienación del *sensorium* corporal y de restaurar la fuerza instintiva de los sentidos corporales humanos, no evitando las nuevas tecnologías sino atravesándolas, con la convicción de que los sentidos preservan una huella incivilizada e incivilizable, un núcleo de resistencia a la domesticación cultural. Frente a esta industrialización de la percepción, el arte podía colaborar con la rehabilitación del circuito sensorial, para reconectar el mundo interior con el exterior. Susan Buck-Morss advierte que la concepción estética de Benjamin guarda un análisis etimológico que invierte el sentido tradicional. *Aisthitikos* es la palabra griega antigua para aquello que percibe a través de la sensación. *Aisthisis* es la experiencia sensorial de la percepción. Antes que en la obra de arte, la estética según Benjamin debe hacer énfasis en la experiencia de los sentidos (2005:173) para, en vez de desviarlos o embrutecerlos, fortalecerlos en una “inervación” (2005:189).

Podríamos decir que los escritores modernistas elaboran al mismo tiempo las estéticas anestésicas y las estéticas inervadoras que posteriormente rescata Benjamin. Todos ellos colaboran, con relativa autonomía, con el proyecto democratizador, a la vez subjetivador y desubjetivador, de la entonces pujante empresa periodística. Julio Ramos, refiriéndose al período, destaca la importancia de los medios de comunicación en el proceso de modernización. Como mediador, el periódico fragmenta y privatiza la experiencia social, antes presente en los espacios públicos, a la vez que se autoproclama como la voz objetiva, racional, ética, en el marco de un proceso de autonomización de su rol primero, el político-estatal (2003:97-101). Principalmente desde la crónica, el escritor modernista con frecuencia transforma los signos amenazantes de la modernización en un espectáculo

pintoresco (2003:114); frente a la fragmentación urbana, ofrece la ilusión de una comunidad orgánica y saludable, o una imagen estetizada de la chocante fealdad moderna. Los escritores configuran también en sus columnas un modelo de objetivación diferenciado, capaz de cristalizar el flujo de la novedad y de captar, con gusto refinado, aquello que todavía nadie ve y que, por su palabra, se volverá tendencia.

Entre las estéticas invadoras del modernismo, aquellas que fortalecen la recepción del mundo exterior, se destaca la de Ricardo Jaimes Freyre, en particular, su *Castalia bárbara* (1899). Es interesante, en este sentido, rescatar, de la conferencia en el Ateneo de Buenos Aires en la cual introduce el simbolismo,¹ su análisis sobre la estética de Cruz e Sousa. Raúl Antelo, quien reconstruye a partir de este texto poco frecuentado la recepción de Cruz e Sousa en Hispanoamérica, señala que la conferencia de Jaimes Freyre tiene el doble mérito de ser una cabal interpretación de la poética del gran simbolista brasileño, así como también una proyección del programa modernista rubendariano en el que puede reconocerse, incluso, el de Lugones y el del propio Jaimes Freyre (1988:167).

El poeta de *El país de la sombra* (1918) advierte que si bien Cruz e Sousa no ha dejado más que brumas en su obra, es posible vislumbrar en sus “extrañas y nebulosas visiones” los principios de su criterio estético. Sin embargo, su análisis se basa primeramente en el apartado “Intuiciones” del libro *Evocações* (1898), celebrado desde el principio de su disertación. El énfasis de su reconstrucción crítica está puesto en valorar la labor del poeta frente a la verdad de la vida, una intervención que impugna los principios del objetivismo contemporáneo. Para Jaimes Freyre, la verdad se manifiesta en cada temperamento sincero, como el de Cruz e Sousa, en el que puede hallarse una revelación, un secreto de la vida, preservándose intangible la verdad última. Descalifica, de este modo, la pretensión positivista de una realidad consensuada, objetivable. Los recursos propios de la indagación materialista y psicológica pueden ser una base para el artista, pueden servir a la abstracción, pero no significar el fin último de su arte. La observación, determinada por las matrices teóricas, “es demasiado evidencial, demasiado física, tiene mucho de notas y de informaciones subsidiarias, y participa demasiado de la naturaleza de los trabajos de investigación material y de detalles, para poder representar la fuerza magna del

¹ También publicada en la revista *El mercurio de América*, con el título “Letras brasileñas. Cruz e Souza” (1899)

pensamiento humano” (1899:94). El poeta debe cuidarse también de los desequilibrios de la sensibilidad, de las hipertrofias y de los vicios de la percepción, para preservar la “visión interna”, que “debe quedar perfecta y profunda” (1899:94). Se configura de este modo, el concepto de una percepción incontaminada que propiciaría una zona de contacto con lo desconocido. Casi con palabras textuales de Cruz e Sousa, Jaimes Freyre destaca las manifestaciones en las que puede advertirse una liminaridad sensible² a la dimensión trascendente, a las fuerzas extrañas

Las inverosimilitudes, las coincidencias, los acasos, los presentimientos, los absurdos, las excepciones de los fenómenos generales, las corrientes de atracción, las impresiones desconocidas, los espasmos o estados patéticos, el contacto o choque, el encuentro magnético y curioso de las almas, lo indefinido de las cosas, parece constituir el lado secreto, ideal y fantástico del Sueño, de la Vida.

La alta verdad de la vida está en Hamlet. [...]

La humanidad vaga por un mundo poblado de fantasías. En todo espíritu hay un fondo fantástico, y en las horas de la Desolación, recorre las galerías siniestras de los fantasmas, va en busca del Sueño, que existe en la realidad, como los fenómenos físicos esparcidos en el organismo del Universo. Lo ideal es real, desde que existe en la circunvolución cerebral de cada ser. El arte debe despertar, con estilo y emoción, ese sueño, donde él esté, en el alma del salvaje o en el alma del culto (1899:94-95).

Para ambos, Hamlet sintetiza esta concepción estética: a todo hombre, sea culto o salvaje, le es dado percibir, como Hamlet, la dimensión ominosa de la realidad, poblada de espectros y fantasías. Cruz e Sousa describe también a Hamlet como la ansiedad del sueño, un sueño hipertrófico que se dilata como una serpiente celeste sobre la esfera del dolor y que se transfigura en sombras “neurohistéricas” de la duda (Cruz e Sousa, 1898:166), como un hombre signado por las oscilaciones pendulares de su alma (165). Una caracterización que evoca la imagen del arcángel melancólico, si bien Cruz e Sousa destaca también una faz voluptuosa del personaje en la que fulgura una aspiración insaciable, soberbia, de ser el polvo de la nada (167). Una actitud a la que describe como propia de un demonio divino, de

² Además de las referencias en el párrafo textual, leemos en *Intuições*: “tanto es verdad ese mecanismo, todo ese aparato montado, toda esa fotografía exacta, de exactitud hasta la futilidad y la banalidad, como es verdad, tanto más verdad todavía, todo lo que los estesiacos sienten a través de sus entontecedores desvaríos, a partir de sus espiritualizantes espasmos, de sus éxtasis emocionales y profundos” (1898:164). [traducción del autor].

quien siente vivir dentro de sí el absoluto, una actitud beata, patética y medio sonámbula, serena y silenciosa, figuración de un “fauno-sacerdote”, que el poeta simbolista brasileño también asocia a Verlaine (183-189). Jaimes Freyre destacará también esta faz demoníaca de la poética de Cruz e Sousa

Ve el Mal inspirando los sueños. El mal es el Satán de los hagiógrafos, Caprípede, con los cuernos fabulosos en la real frente; y su frente está adornada, como la de Dionísos, con pámpanos. Es un dios triunfador de los justos. Pero el poeta no le cantará las letanías de Baudelaire; reserva sus preces para la Santa Virgen, y para la mujer, para las claras y rosadas carnes femeninas (1899:88).

Más allá de las reservas, en el símbolo del fauno que recrea la poética de Cruz e Sousa, Jaimes Freyre rescata el devenir de una sensibilidad dionisiaca, pre-cristiana y pre-moderna. Una musa primitiva que podemos reconocer en *Castalia bárbara*, en su punto de contacto con la mitología nórdica. Jaimes Freyre coloca a este dios pagano entre los justos, con la misma libertad con que Dante recrea el limbo de los padres en el noble castillo del canto cuarto de la *Commedia*³. Como plantea Cruz e Sousa, todo iniciado tiene en sí mismo un infierno dantesco (1898:20) por lo que correspondería a cada uno de ellos la admisión y distribución de las almas.

“Capro” es el título de otro de los apartados de *Evocações*, un estudio de la naturaleza en el que la bestia se vuelve el medio para actualizar una estética lúbrica pagana, la del fauno mítico, cuya voluptuosidad se manifiesta en una sensorialidad abierta, gozosa de los estímulos que ofrece el medio natural. Una caprichosa y exquisita sensibilidad, educada por las liturgias simbólicas de Verlaine y los satanismos de Huysmans (44), cuyo acento es el goce de la pura manifestación de la carne, que a la vez esconde un ansia trascendental. Lo que distingue a esta sensibilidad dionisiaca es su apertura a la totalidad de los estímulos: el bate caprino “olfatea todo”, “toca mentalmente todo” para ver si encuentra

³ Jorge Luis Borges, uno de los herederos de Ricardo Jaimes Freyre, atribuye a Dante esta recreación del limbo de los patriarcas en el “Noble castillo del canto cuarto” de *Nueve ensayos dantescos*: “Las nociones de un Limbo de los Padres, llamado también Seno de Abraham (Lucas, 16, 22) y de un Limbo para las almas infantiles que mueren sin bautismo, son de la teología común: hospedar en ese lugar o lugares a los paganos virtuosos fue, según Francisco Torraca, una invención de Dante. Para mitigar el horror de una época adversa, el poeta buscó refugio en la gran memoria romana. Quiso honrarla en su libro, pero no pudo no entender –la observación pertenece a Guido Vitali– que insistir demasiado sobre el mundo clásico no convenía a sus propósitos doctrinales. Dante no podía, contra la Fe, salvar a sus héroes; los pensó en un infierno negativo, privados de la vista y posesión de Dios en el cielo, y se apiadó de su misterioso destino” (1998:174-175)

en las cosas el rastro de lo desconocido (48-49). Esta sensibilidad, que llamaremos pánica, no sólo está presente en la poética de Cruz e Sousa y Jaimes Freyre, es común también a la de Rubén Darío.

Entre Rubén Darío y Jaimes Freyre: una sensibilidad pánica

Jaimes Freyre, al referirse a Rubén Darío en su discurso del funeral cívico en Buenos Aires (1915), destaca, por sobre todo, su interés por las fuentes clásicas al que considera ni fetichista ni iconoclasta sino propio de un poeta de la antigüedad, de un vate helénico que busca en el mito el sentido oculto de los misterios y los ritos (1921:I). Describe al nicaragüense como un espíritu abierto y universal en cuya poética renovada pueden oírse los ecos de voces anacrónicas. Sitúa a Darío en un devenir estético en torno a las visiones y los sueños, tras los renovados enigmas del inconsciente y la imaginación. Raúl Antelo coincidirá en su análisis con Jaimes Freyre en una lectura archifilológica de la explotación de las supervivencias culturales propia del modernismo latinoamericano (2015). Apelando a la lectura de *El nombre del Rey de Asiné* (2010) de Yves Bonnefoy, Antelo advierte que Rubén Darío, como el poeta griego Yorgos Seferis, crea sobre aquello cuyo único resto es un nombre⁴. De la opacidad de la ruina, el poeta elabora una sensibilidad anhelada, a la vez anacrónica y contemporánea.

El concepto de “imagen dialéctica” de Walter Benjamin es también un aporte a la lectura de estos devenires sensibles en torno al fauno, o a los cisnes de Leda y el cinturón de Afrodita que fueron, según Jaimes Freyre, la obsesión del poeta nicaragüense (1921:I). De acuerdo con Georges Didi-Huberman, estas imágenes poseen una temporalidad de doble faz, productoras de una historicidad anacrónica y de una significación sintomática (2011:143). Como el traperero benjaminiano con los despojos de la historia, Darío, Jaimes Freyre o Cruz e Sousa, coincidentes con la noción warburgueana de supervivencia, hacen visible en torno a estos motivos el devenir de un pasado latente que desarticula el sentido

⁴ “Ninguna criatura viva, ni siquiera torcazas,/ ni el rey de Asiné, a quien buscamos desde hace años,/ desconocido, olvidado de todos, también por Homero,/ tan sólo una palabra –y aún incierta- en la Ilíada,/ arrojada allí como una máscara de oro funeraria./ La tocaste, ¿recuerdas su sonido? Hueco en la luz/ como tinaja vacía en la tierra excavada;/ y el mismo ruido del mar en nuestros remos./ El rey de Asiné un vacío bajo la máscara,/ y en todas partes con nosotros,/ junto a nosotros siempre bajo un nombre:/ <Y Asiné... y Asiné...>/ Y sus hijos, estatuas,/ y sus anhelos, aleteos de pájaros, y el viento/ en el espacio de sus cavilaciones, y sus naves/ fondeadas en un puerto invisible;/ bajo la máscara, un vacío.” (Seferis, 2010:7-8)

cronológico de la historia y que, en ello, propicia un pensamiento a contrapelo que revela una cara subyacente, inesperada.

En la base de la elaboración del concepto de imagen dialéctica, nos advierte Luis García, están los conceptos de alegoría y montaje, a los que considera complementarios, en una tensión productiva de simultánea copertenencia y divergencia. Benjamin rehabilita la alegoría como procedimiento formal del barroco alemán, con una crítica a las visiones denigratorias que estableció sobre el período el clasicismo y el romanticismo. A la lectura clásica de la alegoría medieval, concebida como mera técnica de ilustración de un concepto -con frecuencia de intención moral, carácter didáctico y pretensión edificante- Benjamin contrapone la alegoría barroca que, como producto de un período de guerra, desplaza toda pretensión de transparencia y se convierte, por la descomposición histórica, en un sentido destrozado, enigmático, que sólo el lector podrá recomponer a partir de los fragmentos.

Quando el equilibrio entre significante y significado, núcleo del símbolo, es roto por la violencia que desaloja el sentido del mundo, los significantes cobran una materialidad en bruto que los reconduce a la ostensión de lo elemental de su materia sensible. En el grito de la inmanencia desnuda, *phoné* se desconecta de *logos*; sólo queda el chillido amorfo. Así sucede en la alegoría, y cuando la palabra se vacía resta el trozo amorfo, quedan los “áridos *rebús*” como modelo de una escritura pictográfica. De allí la relación que plantea Benjamin entre la alegoría y el jeroglífico (luego hablará de puzle), entre la alegoría y la emblemática.” (García, 2011:129)

En torno a la figura del fauno, los poetas modernistas articulan múltiples fragmentos de todos los tiempos, textos e imágenes, arcaicas y contemporáneas. En el mismo sentido que la propuesta de Benjamin, se valen del montaje como complemento de la alegoría, de este procedimiento constructivo moderno que, a partir de fragmentos, recompone un nuevo sentido que salva lo no-sido del pasado (2011:145), que rescata las sensibilidades ausentes, desconocidas u olvidadas, para una intervención disruptora en el presente. Esta técnica de montaje está presente también en las mesas de trabajo que componen el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, en las que, en torno a un *pathosformel*⁵, se articulan en constelaciones, sin jerarquía, obras reputadas y despreciadas.

⁵ De acuerdo con José Emilio Burucúa, el *pathosformel* warburgueano “es un conglomerado de formas representativas y significantes, que refuerza la comprensión del sentido de lo representado mediante la

Para visibilizar esta supervivencia en *Castalia bárbara*, nos resultará productivo el contraste con *Los raros* (1896) y *Prosas profanas* de Rubén Darío. Entre *Los raros*, los iniciados que referencian en vida y obra la nueva sensibilidad, son dos los escritores que Darío asocia a los misterios del dios Pan: Paul Verlaine y Leconte de Lisle. En Verlaine, Darío advierte la supervivencia de la lujuria primitiva del sátiro, que se evidenciaría, no sólo en su obra, en el propio aspecto físico del *Pauvre Lelian*. Señala que “Se extraña uno no ver sobre su frente los dos cuernecillos, puesto que en sus ojos podían verse aún pasar las visiones de las blancas ninfas, y en sus labios, antiguos conocidos de la flauta, solía aparecer el rictus del egipán” (1918:55) y destaca que “Al andar, hubiera podido buscarse en su huella, lo hendido del pie”, lo cual, no sólo sugiere una pezuña, sino también el rastro de una renguera característica del poeta. Desde el principio de la crónica, Darío señala que la muerte le permitirá descansar, que ya no tendrá que arrastrar una pierna lamentable y anquilótica, ni padecer el mal de la vida, producto de una maligna influencia de Saturno (53). Lo describe también entrevisto entre las hojas del bosque, identificado por su “cadera de Kalixto” (57). Es precisamente esta memoria hipertrófica del fisonomista la que rescata Walter Benjamin al elaborar su concepto de imagen dialéctica en el *Libro de los pasajes*, aquella mirada que advierte en el presente el fulgor de un gesto arcaico.

Darío enfatiza también que esta lujuria primitiva de Verlaine tiene, como faz complementaria, una concepción católica de la culpa, cuya contradicción no deja de ser productiva. Rubén Darío describe a Verlaine como un sátiro santo “mitad cornudo flautista de la selva, violador de hamadriadas, mitad asceta del Señor” que le recuerda las viejas narraciones hagiográficas renovadas por Anatole France, en las cuales hay sátiros que adoran a Dios⁶. En esta misma clave, podemos leer la caracterización que realiza Jaimes Freyre de Cruz e Sousa. Esta religiosidad ambigua, en que se trama una convivencia de un

inducción de un campo afectivo donde se desenvuelven las emociones precisas que una cultura subraya como experiencia básica de la vida social. Ese conjunto de signos, brindados a la captación y aprehensión de la sensibilidad, en el que se anudan significados y sentimientos, es un elemento básico a partir del cual se edifica la memoria compartida por una comunidad de hombres y destinos. Cada campo así engendrado no puede sino organizarse, en cuanto tal, alrededor de dos polos, uno ocupado por la emoción explícita que las formas representan, el otro por la emoción opuesta que se nos impone como una sombra.” (2011:41)

⁶ Vale recordar, como señala Silvia Molloy, que, en esta crónica de *Los raros*, Darío rechaza toda referencia a la homosexualidad de Verlaine o a la presunta relación que tuvo con Rimbaud, a la que describe como “una nebulosa leyenda”, como una calumnia. Un pudor, cuando no un desprecio, bastante común entre los modernistas latinoamericanos (2012:35)

culto dionisiaco o panteísta con el cristiano, puede atribuírsele también al mismo Jaimes Freyre de *Castalia bárbara*.

De Leconte de Lisle, Rubén Darío destaca la supervivencia de antiguos cultos de la naturaleza. Lo compara con un dios Pan que, nacido en una isla (como Cruz e Sousa), lleva a la capital los “harmoniosos sonos” que traducen las misteriosas voces de la selva y de espectros de tiempos abolidos. Este tráfico cultural sería a su vez una respuesta a la propia poesía francesa, la de Víctor Hugo, a partir de la cual el poeta de la colonia ultramarina advierte el devenir de los antiguos fulgores de la sensibilidad clásica, cuya potencia todavía ilumina el presente

“Al llegar *Las orientales* a sus manos, al ver esos fulgurantes poemas, la luz misma de su cielo patrio le pareció brillar como un resplandor nuevo; la montaña, el viento africano, las olas, las aves de las florestas nativas, la naturaleza toda, tuvo para él voces despertadoras que le iniciaron en un culto arcano y supremo” (1918:35-36).

Un cosmopolitismo insular respecto de los grandes centros culturales europeos que sería común a la mayoría de los modernistas, entre ellos Jaimes Freyre. Darío advierte también que, para el poeta nacido en la isla de Reunión, “las formas nuevas son la expresión necesaria de las concepciones originales” (36), una estética que lo consagra, a los ojos del nicaragüense, como el más griego entre los modernos poetas que, sin embargo, canta a las musas bárbaras

“Atraíale la aurora de la humanidad, la soberana sencillez de las edades primeras, la grandiosa infancia de las razas, en la cual empieza el Génesis que él llamara con su verbo solemne ‘la historia sagrada del pensamiento humano en su florecimiento de armonía y luz;’ la historia de la Poesía” (34).

Es esa misma musa bárbara a la que le canta Jaimes Freyre⁷, otro devoto de Víctor Hugo, unos años después. Es por ello que la lectura que Darío ofrece de los *Poemas bárbaros* de Leconte de Lisle puede atribuirse también a *Castalia bárbara* “¿Qué son esos poemas? Visiones formidables de los pasados siglos, los horrores de las grandezas épicas de los

⁷ Vale recordar que Borges asocia la recreación de los mitos escandinavos de Jaimes Freyre con la de Leconte de Lisle al advertir, en un texto en el que resuena el eco de *El escritor argentino y la tradición*, que el modernismo había sentido como su heredad cuanto habían soñado los siglos (1999:155).

bárbaros evocados por un latino que emplea para su obra versos de bronce, versos de hierro, rimas de acero, estrofas de granito” (39).

Además de este interés por las visiones de la mitología nórdica, pueden señalarse, del mismo análisis sobre el poeta parnasiano en *Los raros*, otras cualidades que serían comunes a la poética de Jaimes Freyre. Su poesía tiene también el escrúpulo formal que hace a los versos de Leconte de Lisle comparables con los metales y piedras nobles de la antigüedad y elabora también una imaginación que rescata de las ruinas, sin sentimentalismos, los restos ausentes de la memoria histórica. Son comunes también las descripciones de escenas despojadas que acentúan detalles, así como la alusión frecuente a la paloma y el cuervo.

Respecto de esta supervivencia de cultos de la naturaleza en torno al motivo del fauno, además de en la crónica sobre Leconte de Lisle, es interesante el *Frontispicio del libro de los raros*, un texto de Darío publicado en 1895 en la *Revue Illustrée du Rio de la Plata*, una suerte de introducción a la serie que posteriormente no fue incluida en el libro. Alfonso García Morales, en su análisis del texto, advierte que la palabra frontispicio, además de representar la fachada de un templo, designa, en el vocabulario técnico de las artes gráficas de fines de siglo XIX, una composición dibujada o pintada, destinada a reproducirse por medio del grabado con el fin de adornar el título o la primera página del volumen (1997:51). El vínculo con la plástica se hace más evidente al señalar que el texto es una écfrasis de un grabado de Thomas Sturge Moore (1870-1944) titulado *Pan Mountain* (1893), que fuera publicado en la revista *The Dial*. Este relato introductorio describe un Pan espectral en forma de montaña que recuerda la descripción antes citada del paisaje africano de la isla de Leconte de Lisle, un escenario natural que motiva la iniciación a un culto primitivo (Darío, 1918:35-36). Es esta una montaña pánica en la que se visibiliza como supervivencia el espectro del dios Pan muerto -y, si se quiere, el espectro del propio Verlaine si recordamos su descripción en la crónica de *Los raros*-, una faz terrorífica de los misterios a la que se expone el poeta joven que quiere iniciarse, representado como un caminante que, desoyendo las advertencias del narrador, un iniciado, no detiene su ascenso al encuentro con las visiones.

Pan, el divino Pan antiguo, se alza en primer término. Mas como las voces que un día anunciaron su muerte no mentían, ese Pan que se alza en medio de la noche, en la

negra montaña hechizada de luna, es el dios-aparecido... Mirad su cabeza sin ojos, sus secas mandíbulas en donde algún resto de las barbas salvajes queda adherido, semejante a vegetación sepulcral; su boca que tanto supo de risa, de beso y mordisco sensuales, y que sopló tan soberanamente los más bellos cantos de la flauta, lanza hoy un aliento frío en el muerto instrumento, del cual brotan desconocidos sonos, extrañas músicas de sueños, melodías de misterios profundos.

La Montaña de las visiones, impregnada del aliento de la noche, alza sus torres de oscuros árboles poblados de espíritus errantes y sollozantes... La vasta y arcana montaña guarda sus hondos secretos, y tan sólo pueden saber las voces sin palabras de las visiones, los que han oído, perdidos, ay, en la peregrinación, lo que brota de la boca sin labios de Pan espectral.

La luna hechiza con su pálido riego de luz, el temible, misterioso, peligroso recinto, en donde suele verse danzar, al fulgor enfermizo, a la Locura que deshoja margaritas, y a la Muerte, coronada de rosas...

Yo veo venir al caminante joven, con la alforja y la lira... Viene con la hermosa cabellera húmeda todavía porque ha sabido guardar en ella el rocío de la aurora; las mejillas rosadas de besos, porque es el tiempo del Amor; los brazos fuertes, para apretar los torsos de carne marmórea: y así viene, camino de la negra montaña!

Corro, corro hacia él, antes de que llegue al lugar en donde se alza, en el imperio de la noche, la cabeza sin ojos: 'Oh, joven caminante, vuelve; vas equivocado: este camino, tenlo por cierto, no te lleva a la península de las gracias desnudas, de los frescos amores, de las puras y dulces estrellas; vas equivocado: éste es el camino de la Montaña de las visiones, en donde tu hermosa cabellera se tornará blanca, y tus mejillas marchitas, y tus brazos cansados; porque allí el Pan espectral, al son de cuya siringa temblarás delante de los enigmas vislumbrados, delante de los misterios entrevistos...'

El caminante joven, con la alforja y la lira, cual si no escuchara mi voz, no detiene su paso, y a poco se pierde en la Montaña, impregnada del aliento de la noche y hechizada por la Luna" (Darío, 1938:79-80)

García Morales ofrece en su análisis algunas valoraciones que contribuyen a la lectura de esta sensibilidad pánica elaborada en el *Frontispicio*. Nos advierte que el dios Pan que predomina en la obra de Darío es el habitante del bosque, ninfomaniaco y musical, símbolo de la vitalidad de la naturaleza, en tensión con el de la leyenda de Plutarco en la que se

anuncia su muerte, central, esta última, en este relato ecfrásico. García Morales retoma una etimología popular que relaciona a la palabra Pan con el todo, que sería recurrente entre las filosofías panteístas. También asocia esta concepción del dios a la participación de Darío en centros teosóficos, ocultistas y espiritistas. En gran medida, esta lectura concuerda con la que ya había propuesto sobre el *Frontispicio* Alan Trueblood al analizar sus vínculos con el *Responso* a Verlaine (1968), poema de Darío en el que también alude a una Montaña de las visiones. Ambas lecturas hacen énfasis en la advertencia del narrador (el poeta iniciado), en la que reconocen al Darío supersticioso de los documentos biográficos, aquel que confiesa abandonar, por consejo de médicos y amigos, los estudios ocultistas a causa de su “extrema nerviosidad”, una propensión a la “perturbación cerebral”, por la que entre 1895 y 1896, se toma vacaciones en la isla Martín García y también se recluye en un hospital⁸.

En la advertencia, ambos reconocen también a un Darío temeroso de romper con la autoridad y lo establecido, con la jerarquía y los límites, cauteloso frente a los pedagogos de la juventud, desmarcándose en sus textos de quienes lo pudieran señalar como un Sócrates corruptor, explicitando sus diferencias respecto de los autores que consideraba modélicos, una operación recurrente en *Los raros*, entre otros textos, como señaló también Silvia Molloy (2012). En síntesis, ambos configuran un contexto de impugnación de la sensibilidad dionisiaca (solo considerada un paso hacia lo apolíneo), frente al cual Darío asumiría culposamente la manifestación de los síntomas del decadentismo: la enfermedad y el agotamiento.

Antes que volver a leer el *Frontispicio* como una prevención de Darío al joven poeta, poniéndose a él mismo como ejemplo, como lee la advertencia García Morales (1997:60) en la línea de Trueblood, nos parece más productivo asociar el *Frontispicio*, que es una suerte de prólogo, con las “Palabras liminares” de *Prosas profanas*, en las que vuelve a aparecer un silvano, vivo y en pleno contacto con las armonías de la naturaleza. Podemos leerlo no como la afirmación de un límite establecido, sino como la advertencia experimentada, que puede ser por ello también auspiciosa, de la presencia de un limen, de

⁸ El mismo Jaimes Freyre alude a estas supersticiones en su discurso del funeral cívico “Él nos ha hablado muchas veces de su fe religiosa; pero su fe era tan solo un vago misticismo, que se asemejaba a una superstición, con sus infantiles espantos, y que todo revestía la forma de religión positiva, porque su terror al misterio lo apartaba de las negaciones y hacía palidecer su rostro a la aproximación de la duda. Si en sus últimos días tuvo un recrudescimiento de fe, es preciso no atribuirle mayor valor que a las frecuentes crisis religiosas de los moribundos” (1921:V-VI)

una zona de contacto a la que va a exponerse el joven poeta, quien, sin hacer caso (como el silvano de las “Palabras liminares”) y movilizad por mecánicas no explicitadas, no detiene su paso rumbo a la Montaña de las visiones. En esta experiencia aterradora se expone una intensidad que es riesgosa en tanto hace del sujeto un holocausto de sí mismo: los cabellos se vuelven blancos, las mejillas se consumen, los brazos no tienen fuerza. Algo expira en el proceso de una metamorfosis a la apertura sensible. En el límite que deja entrever el narrador, el cuerpo tiembla al son de una siringa que acompaña los más profundos misterios, apenas entrevistos, de la danza, de la locura y la muerte. Todas experiencias en las que se sublima una sinestesia extrema, cargada de erotismo, que difiere de la experiencia de los “frescos amores” que el joven poeta puede encontrar en el valle.

Con este concepto de sensibilidad pánica, en la que Pan es sinónimo de todo, contribuye el análisis de Sigmund Freud en *Psicología de las masas y análisis del yo* (1921), en el que considera al pánico un fenómeno angustioso mejor representado en las masas militares, pero que también puede observarse en un individuo. La dimensión de esta angustia proviene de la ausencia de las ligaciones libidinosas que constituyen el grupo, al aflojarse esta trama, sin importar si se está frente a un verdadero peligro, cada uno de los individuos, como por contagio, se pone a cuidar de sí mismo y, ya solos, experimentan esta angustia con intensidad creciente (1992:91-93). El sujeto, desprovisto de las seguridades que le ofrece la trama simbólica, su ligación libidinosa, experimenta la angustia de su no diferenciación respecto del todo que lo rodea; la cosa, aquello que no aprehende el lenguaje, sin la conciencia de un límite propio del lenguaje, se presenta como una amenaza.

La concepción dionisiaca que elabora la poética de Jaimes Freyre, como también la de Darío y la de Cruz e Sousa, reconduce la angustia de este terror pánico a una apertura sensible, a un goce pánico total en el cual el lenguaje es mediación simbólica para la aprehensión de esta zona de contacto en la que se desdibuja el límite entre el yo y la cosa. Friedrich Nietzsche, en *La visión dionisiaca del mundo* (1870), hace énfasis en la mediación simbólica presente en los diversos lenguajes del arte griego para alcanzar una apertura a esta sensibilidad. Del mismo modo que lo entenderá Walter Benjamin tiempo después, Nietzsche plantea que “Símbolo significa aquí una copia completamente imperfecta, fragmentaria, un signo alusivo, sobre cuya comprensión hay que llegar a un acuerdo: sólo que, en este caso, la comprensión general es una comprensión instintiva, es

decir, no ha pasado a través de la conciencia clara” (2009:266). Más que interpretado, este símbolo presente en las artes en forma de gestos y sonidos es “sentido” en una “inervación simpática” (266). El arte, en su retorno, recobra de esta sensibilidad la fuerza originaria del símbolo, a la vez, lo renueva y aumenta sus dimensiones (270). La exaltación dionisiaca implica una excitación que intensifica de modo supremo todas las capacidades simbólicas. Algo jamás sentido aspira a expresarse: el aniquilamiento de la individuación, de la unidad en el genio de la especie, o más allá, de la naturaleza. Para Nietzsche, esta aspiración se sublima en un nuevo mundo de símbolos que pueda aprehender y liberar esta intensificación. La poesía alcanza de esta forma una nueva esfera que, con la sensibilidad de la imagen, como en la epopeya, y con la embriaguez sentimental del sonido, como en la lírica, puede aprehender este desencadenamiento global de todas las fuerzas simbólicas (271-272). De acuerdo con Nietzsche, a partir de esta sensibilidad pánica se podía pensar otro concepto de multitud, la dionisiaca, distinto al que proyectan las concepciones apolíneas de las capitales modernizadas. Sin embargo, Nietzsche también advierte que “el servidor ditirámico de Dioniso es comprendido únicamente por sus iguales” (272). Esta apertura sensible se proyecta primeramente sobre los iniciados, en este caso, en el culto a la belleza modernista de los Ateneos.

Castalia bárbara. El fauno entre las ninfas primitivas

En el libro *El modernismo y los poetas modernistas* (1929), Rufino Blanco Fombona, al referirse a sus caracteres distintivos, señala a esta estética pánica como una de las variantes más frecuentes en la elaboración del exotismo, a la vez que presenta a *Castalia bárbara* como su excepción, una lectura que es todavía hoy bastante habitual:

[Entre los] Caracteres distintivos de la obra modernista se advierten el amor de la forma, la sensualidad, el escepticismo, la indiferencia moral (hasta en los místicos como Nervo), la tristeza del espíritu y [...] el exotismo. De preferencia un exotismo francés y helénico, siglodieciochesco y ninfático o panida (sic). De preferencia; pero no exclusivamente. El boliviano Jaimes Freyre cantó las teogonías germánicas al advenimiento del cristianismo. *Castalia bárbara* se titula un precioso libro de este autor (1929:27-28).

Más que como una *rara avis*, el poemario de Jaimes Freyre puede leerse como una elaboración más de este exotismo pánida, que incorpora, a este devenir primitivista franco-helénico, la mitología nórdica pre-cristiana. Una lectura contemporánea si consideramos que esta recepción de la sensibilidad dionisiaca era también (principalmente) alemana, de la mano de Richard Wagner, con Friedrich Nietzsche como su filósofo, y en la que, incluso, puede inscribirse a Sigmund Freud. Es a través de Wagner que Rubén Darío llega hasta Nietzsche, sobre quien escribe una crónica para la serie *Los raros*, a la que posteriormente deja fuera del libro⁹. *Castalia bárbara* dialoga, en este sentido, con la recepción latinoamericana de este primitivismo wagneriano, con una posición más radical que la de Darío si consideramos que no necesita, como Darío en el caso de su lectura de Nietzsche, deslindar lo primitivo de lo cristiano.

El motivo del fauno hermana dos poemas de Rubén Darío y Jaimes Freyre: “Pórtico” (1896), de *Prosas profanas* (que nos recuerda en su liminaridad el *Frontispicio* [1895] de *Los raros*), y “Canción de primavera” (1895), publicado en el *Almanaque ilustrado para el año bisiesto de 1896*. En ambos, ocupa un lugar central la mirada: faunos voyeuristas que observan desde la espesura los juegos primaverales de las ninfas¹⁰. El de la vista, antes que cualquier otro, es el sentido privilegiado en *Castalia bárbara*, una diferencia respecto de Cruz e Sousa, en cuyos poemas en torno al fauno está muy presente también el olfato, considerado el más primitivo de los sentidos. Por sobre todos, el Darío pánida de Jaimes Freyre es el de *Coloquio de los centauros*, si consideramos que nombra este poema entre los más representativos del autor en su discurso del funeral cívico (1921:VII). De todas las voces del poema, la de Quirón es la que más nos recuerda los versos de *Castalia bárbara*:

Himnos! Las cosas tienen un ser vital: las cosas
Tienen raros aspectos, miradas misteriosas-,
Toda forma es un gesto, una cifra, un enigma;
En cada átomo existe un incógnito estigma;
Cada hoja de cada árbol canta un propio cantar

⁹ Darío, Rubén “Los raros. Filósofos finiseculares: Nietzsche” en *La Nación*. 2 de Abril de 1894.

¹⁰ José Emilio Burucúa, partiendo de los paneles del *Atlas Mnemosyne*, nos advierte que la ninfa “representa a una muchacha en el clímax de su juventud, de su encanto y de la exhibición de sus energías, nos hace comprender qué significa la potencia de una vida fresca y plena, qué se siente cuando se la posee (embriaguez y alegría, emociones explícitas) y cuando se adquiere la conciencia de su pérdida, remota o inmediata, lo mismo da (frenesí y desesperación, sombras de las emociones notorias)” (2011:41).

Y hay una alma en cada una de las gotas del mar;
El vate, el sacerdote, suele oír el acento
Desconocido; á veces enuncia el vago viento
Un misterio; y revela una inicial la espuma
la flor; y se escuchan palabras de la bruma.
Y el hombre favorito del numen, en la linfa
O la ráfaga, encuentra mentor; — demonio ó ninfa. (1917:92-93)

Y también:

Ni es la torcaz benigna, ni es el cuervo protervo:
Son formas del Enigma la paloma y el cuervo. (95)

Del contraste con estos poemas, podemos decir que en *Castalia bárbara* los mitos sirven a la puesta en escena de los sentidos, particularmente, a través de una trama de detalles singulares, infraleves. Este término inventado por Marcel Duchamp (un adjetivo, nunca un sustantivo), designa aquello que está por debajo de lo leve, que es delgado, tenue y sutil. Frente a la reproducción en serie o la repetición del gesto, en lo infraleve se destaca la diferencia de la semejanza más extrema (Antelo, 2006:311-312). En lo infraleve, se elabora la posibilidad de experimentar esta zona de contacto con la dimensión trascendente.

Esta clave infraleve está presente ya en el poema “Siempre” que introduce la serie, en el que una paloma en vuelo, “de ala tan leve”, halla a su paso un haz de resplandores refractado en una “adusta roca solitaria” a la “que baña el mar glacial de los dolores” (2005:69-70). Para Duchamp, sinónimo de infraleve es, entre otros ejemplos, que “en el tiempo un mismo objeto no es el mismo en un segundo de intervalo” (2012:334); son infraleves los “Reflejos de la luz sobre diferentes superficies más o menos pulidas” (350). En palabras de Darío, como advierte Quirón, “Toda forma es un gesto, una cifra, un enigma; / En cada átomo existe un incógnito estigma;” (1917:92).

Lo infraleve en *Castalia bárbara* suele realizarse a través de la descripción de un escenario que, en contraposición, evoca lo pétreo, lo solitario y lo vacío. Estamos ante “el silencio indiferente de la noche de los hielos” (2005:75), como señala la voz poética en “El camino de los cisnes”. La evocación de lo nórdico habilita como constante la presencia del frío y la nieve, que funciona en la serie como un grado cero de la sensibilidad: amortigua el

sonido a la vez que acentúa el ruido sordo o el murmullo, cubre y destaca los objetos, es casi inodora e insípida, su temperatura anestesia el tacto y el gusto por saturación. Frente a este grado cero sensible, la sinestesia sirve al detalle infraleve: el tacto es asociado a lo visual para describir las “crespas olas”, adheridas a los “ásperos corceles de los vientos” (74); en “El canto del Mal”, el aliento de Lok se visibiliza en el frío como un cálido vapor de sangre; un canto que se repite, dejando como rastro la violenta multiplicación de un rebaño de muerte (76-77).

La nieve, el mar, la oscuridad o la luz del sol, en *Castalia bárbara* son también fenómenos envolventes que inundan los sentidos con múltiples sensaciones. Los poemas exponen el limen en el que la experiencia deja de ser comprensible y una sensibilidad pánica abierta a sentirlo todo, a escuchar en el mar, en “El camino de los cisnes”, el “salvaje epitalamio”, este “himno gigantesco” que canta la gran voz de las borrascas, o las olas que rompen “con sordo fragor”, la misma sensibilidad que propicia sentir como una totalidad a las múltiples y repetitivas olas junto a los monstruos espantables que se reproducen en su seno (74-75). O en el poema *Los héroes*, en el que se elabora la experiencia de un amanecer que “baña” como “un mar de fuego de purpúreas ondas” (78) a los guerreros que luchan en la oscuridad, fenómeno que a la vez que descubre los cuerpos en las tinieblas, los recubre de una luminosidad cromática, en que se confunden “entre lampos rojos” el resplandor, los cuerpos ensangrentados y las cabelleras blondas. En el poema “El alba”, como otra variante de esta experiencia pánica, se traman las referencias a los sentidos en una asimilación de todo lo que revela sobre el mundo el avance del amanecer. “La Noche” sirve de escenario a otra de estas experiencias del todo a través de lo infraleve. Se alude a una multitud de rumores como el del musgo pisado, como “las flores y hojas holladas” del poema “Los Elfos” (82), y a movimientos casi imperceptibles, como el de las raíces de la encina que abren la tierra, el de las sombras que corren por la selva, o el de las nubes que chocan en el cielo y ocultan la faz lívida de la luna (80-81).

Lo infraleve sirve también para revelar la gracia de lo que está vivo o en movimiento. Son leves las alas de la paloma. Del cuervo describe un lento batir de alas (94). En el poema “El Himno”, se escenifica el momento justo en que la carrera del jabalí es interrumpida por una flecha (92). En el movimiento sutil de “las crujientes ramas” (84) del poema “Las Hadas”, se elabora la voluntad de los árboles de acariciar la cabellera de

una moribunda virgen blanca. El mismo poema ejemplifica también la frecuente contraposición entre la opacidad de lo muerto y el brillo de lo vital, con el que, en este caso, se describe el momento postrero de una agonía “Y en los ojos apagados de la muerta/ brilla la mirada” (85).

Para Jaimes Freyre, en lo infraleve persiste la posibilidad de extraer de lo que muere, o ha muerto, la última presencia de la vida. En el calor de la sangre, entre otros fenómenos, elabora una zona de contacto entre los vivos y los muertos, entre el hombre, los espíritus y los dioses. Como el poeta Yorgos Seferis, en *Castalia bárbara* reelabora una sensibilidad del cosmos, de la cual solo quedan nombres, en la que se encuentran, contemporáneas y anacrónicas, la antigüedad con el presente. En este devenir, se reelabora para la modernidad una apertura sensible precristiana, en la que el hombre percibe con sus sentidos los múltiples estímulos de su entorno, en las que halla también, como la paloma, en un prisma de luz, las múltiples dimensiones de un mundo todavía habitado por lo sobrenatural.

Como conclusión, podemos decir que, frente a un contexto de producción en serie de una sensibilidad anestésica, signada por la objetivación racionalista del positivismo imperante, Jaimes Freyre, junto con los otros iniciados en los cultos fáunicos, proponen a contrapelo, esta sensibilidad pánica (o pánida, como la llama Blanco Fombona). En lo infraleve, en lo minucioso, la descripción lleva siempre a la cosa, al misterio, a lo que no tiene nombre, porque, como señala Deleuze y Guattari, en el pánico está la creación.

Nietzsche proyectaba un arte nuevo que crea en esta zona de contacto de la sensibilidad pánica, una concepción presente también en *Mil mesetas*. Más precisamente en el final de “La geología de la moral”, en el que el profesor Challenger (el personaje del cuento de Conan Doyle que sirve como fuente a la exposición), un cuerpo sin órganos que “estaba atravesado por materias inestables no formadas, flujos en todos los sentidos, intensidades libres o singularidades nómadas, partículas locas o transitorias” (2006:47-48) se desintegra frente al público de una conferencia, cayéndosele una máscara doble junto a unos guantes y una túnica, de donde fluyen líquidos que corroen los estratos de una sala llena de vapores de olívano, cubierta de tapices y extraños dibujos.

“Desarticulado, desterritorializado, Challenger murmuraba que arrastraba la tierra consigo, que partía hacia un mundo misterioso, su jardín venenoso. Y todavía cuchicheaba: las cosas progresan y los signos proliferan únicamente en desbandada. El pánico es la creación. Gritó una muchacha ‘bajo la más salvaje, la más profunda y la más horrible crisis de pánico epiléptico’” (77)

La lacónica frase “Señores, mi conferencia ha terminado” con la que Jaimes Freyre cierra abruptamente su exposición sobre Cruz e Sousa en el Ateneo de Buenos Aires, anticipa la horrorosa salida de escena del personaje de Conan Doyle. En su conferencia, Jaimes Freyre, como Challenger, ha descompuesto corrosivamente los estratos en los que se objetiva el mundo para dejar una zona permeable en la que fluya y se recree indiferenciado, desarticulado, desterritorializado, el yo en la cosa, es decir, para afirmar que la creación está en el pánico. Por ello, ya no le resta qué decir. En esta crisis, entre iniciados y bacantes, está la potencia de su propagación.

Bibliografía

- ANTELO, Raúl (2006) *María con Marcel*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- (2015) *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*. Ed. Eduvim, Villa María, Córdoba.
- BLANCO FOMBONA, Rufino (1929) *El modernismo y los poetas modernistas*. Editorial Mundo Latino, Madrid.
- BORGES, Jorge Luis (1998) “Noble castillo del canto cuarto” en *Siete noches. Nueve ensayos dantescos*. Alianza Editorial. Madrid.
- (1999) “Octavio Paz” en *Borges Enamorado*. Cobo Borda (Org). Ed. Instituto Caro y Cuervo. Santa Fe de Bogotá.
- BONNEFOY, Yves (2010) *El nombre del rey de Asiné*. Huesos de Jibia, Buenos Aires.
- BUCK-MORS, Susan (2005) “Estética y anestética: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte” en *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Interzona, Buenos Aires.
- BURUCÚA, José Emilio (2011) “Las tragedias y los desgarramientos de la historia” en *Revista Carta*. N° 2. Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Pp.40-42.
- CRUZ E SOUSA (1898) *Evocações*. Typ. Aldina. Rio de Janeiro.
- DARÍO, Rubén (1917) *Prosas profanas*. Editorial Mundo Latino. Madrid.

- (1918) *Los raros*. Editorial Mundo Latino. Madrid.
- (1938) *Escritos inéditos*. Recogidos de periódicos inéditos y anotados por E. K. Mapes. Ed. University of Iowa, New York.
- DELEUZE, G. /GUATTARI, F. (2006) *Mil mesetas*. Pre-textos, Barcelona.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2011) *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- DUCHAMP, Marcel (2012) *Escritos*. Galaxia Gutenberg. Barcelona.
- FREUD, Sigmund (1992) *Más allá del principio del placer. Psicología de las masas y análisis del yo*. Vol. XVIII. *Obras completas*. Amorrortu Editores. Buenos Aires.
- GARCÍA, Luis (2011) *Políticas de la memoria y la imagen*. Editorial del Departamento de Artes de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Santiago de Chile.
- GARCÍA MORALES, Alfonso (1997) “El Frontispicio de Los raros. Una fuente gráfica desconocida y una explicación” en *Cuadernos Hispanoamericanos* N°560, Madrid, Pp. 49-62.
- JAIMES FREYRE, Ricardo (1899) “Letras Brasileiras: Cruz e Sousa” (Conferencia leída en el Ateneo de Buenos Aires el 28 de agosto de 1899). *El Mercurio de América*, n. 3, Buenos Aires, sept.-oct. Pp. 81-96.
- (1921) Sin título (Extracto del discurso pronunciado en el funeral cívico de Rubén Darío en Buenos Aires, en 1915) en Rubén Darío. *Páginas olvidadas*. Ed. Samuel Glusberg, Buenos Aires.
- (2005) *Obra poética y narrativa*. Editorial Plural, La Paz.
- MOLLOY, Silvia (2012) *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- NIETZSCHE, Friedrich (2009) *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Alianza Editorial. Madrid.
- RAMOS, Julio (2003) *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- SEFERIS, Yorgos (2010) “El rey de Asiné” (Versión de Arturo Carrera sobre la traducción francesa de Jacques Lacarrière) en Bonnefoy, Yves. *El nombre del rey de Asiné*. Huesos de Jibia, Buenos Aires.